

Sonia Miceli

Universidade de Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas

As poéticas da paisagem em Ruy Duarte de Carvalho

A reflexão sobre a paisagem é um dos fios condutores da obra do escritor angolano Ruy Duarte de Carvalho, que se configura a partir da viagem, assumindo-a mesmo como experiência indispensável para o livro ser pensado. Neste trabalho, através do estudo de um romance que na viagem, justamente, se funda, *As Paisagens Propícias* (2005), vou apresentar alguns aspectos dessa reflexão, que rodará à volta da problematização da experiência da paisagem e da relação entre natureza e cultura que esta pressupõe. Procurarei, assim, articular o pensamento do escritor angolano com o de autores que se têm dedicado à elaboração filosófica do conceito de paisagem, entre eles, Rosario Assunto e Georg Simmel, acreditando que da comparação possa resultar uma maior compreensão de uns e de outros.

1. Geologias poéticas: a paisagem como forma do tempo

In any weather, at any hour of the day or night, I have been anxious to improve the nick of time, and notch it on my stick too; to stand on the meeting of two eternities, the past and future, which is precisely the present moment; to toe that line. (H. Thoreau, *Walden*)

Nas primeiras páginas de *Os Sertões*, obra várias vezes referida por Ruy Duarte de Carvalho no livro *Desmedida. Crônicas do Brasil*¹,

¹ O livro, publicado em 2006, é o resultado de uma viagem pelo curso do rio San Francisco, nos Estados de Minas Gerais e Baía. Como o próprio título indica, compõe-se de crônicas em que o autor oferece a sua imagem do Brasil, com especial

Euclides da Cunha, ao introduzir o leitor no espantoso espaço sertanejo, assim descreve os planaltos daquela região – numa linguagem que combina magistralmente o rigor científico com a obsessão pelo pormenor e pela palavra exacta própria do poeta (curioso ponto em que coincidem dois domínios aparentemente tão afastados):

A serra do Grão Mogol, raiando as lindes da Baía, é o primeiro espécime dessas esplêndidas chapadas imitando cordilheiras, que tanto perturbam aos geógrafos descuidados [...]. Os sulcos de erosão que as retalham são cortes geológicos expressivos. Ostentam em plano vertical, sucedendo-se a partir da base, as mesmas rochas que vimos se substituírem em alongado roteiro pela superfície: em baixo os rebentos graníticos decaídos pelo fundo dos vales, em cômodos esparsos; à meia encosta, inclinadas, as placas xistosas mais recentes; no alto, sobrepujando-as, ou circuitando-lhes os flancos em vales monoclinicos, os lençóis de grés, predominantes e oferecendo aos agentes meteóricos plasticidade admirável aos mais caprichosos modelos.²

As rochas, que espantam o ser humano com a sua imponência e imobilidade, são o que de mais permanente e imutável se oferece à nossa experiência³; e, no entanto, também elas se revelam, a um olhar mais atento – e, evidentemente, para um observador mais informado, como o erudito Euclides –, sujeitas a acção do tempo e, por isso, situadas elas mesmas *dentro do* tempo, sendo parte dele. São a imagem mais completa da temporalidade em que o filósofo italiano Rosario Assunto funda a sua ideia de paisagem, uma vez que as rochas, como as que Euclides descreve, são testemunhas concretas da co-presença no espaço – co-extensão, diz Assunto – de passado, presente e futuro, que se relacionam não no âmbito da sucessão, mas sim no da simultaneidade. Ficamos, assim, com duas imagens, que representam muito bem essa

enfoque na região sertaneja, articulando as suas impressões, fruto da viagem, com referências históricas, geográficas e literárias.

² Euclides da Cunha, *Os Sertões: Campanha de Canudos* (Lisboa: Livros do Brasil, 197?), pp. 11-12.

³ Cf. Rosario Assunto, *Il Paesaggio e l'Estetica* (Palermo: Novecento, 2005), p. 88. “La roccia è, infatti, nel paesaggio, immagine simbolica della identità ferma, presenza identica a sé nel proprio attraversare il passato e il futuro e dominarli”.

condição que é, a um tempo, espacial e temporal: por um lado, a da sobreposição de camadas rochosas heterogêneas, que testemunham alterações do passado e co-presenças do presente; pelo outro, as marcas dos processos de erosão, que não só nos remetem para o passado, como também nos deixam pressagiar futuras mudanças.

O fascínio pelas rochas e pela forma como a temporalidade se expressa através delas é comum a Euclydes e a Ruy Duarte, e é por isso que quis abrir a minha exposição com as palavras do autor brasileiro. A temporalidade é o “tempo metafísico, quello di cui ogni forma *nello spazio* (in quanto è anche forma *dello spazio*, e come tale dà forma allo spazio in cui si trova per il solo fatto di essere in esso presente) è la cristallizzazione”.⁴ Ela exclui a quantidade e a sucessão na extensão, que são características da temporaneidade, sendo, pelo contrário, qualitativa e simultânea na intensidade. As suas distintas declinações na natureza e na história dão origem à paisagem e à cidade,⁵ que se podem, portanto, definir as suas imagens espaciais.

A relação entre paisagem e cidade é a mais interessante manifestação do carácter histórico da primeira, porquanto a paisagem, como muitas vezes foi observado, não deve ser considerada algo já dado, disponível para ser fruído pelo sujeito, mas é, pelo contrário, um artefacto humano, no qual se expressam complexas relações do homem com a natureza. A paisagem de maneira nenhuma fica fora do tempo da história, e é só a partir destas considerações que é possível interpretar, em todo o seu alcance, passagens como esta, que narram a experiência de quem transita por certas paisagens, imbuídas de silêncio e de solidão:

Viajar por aqui, assim, é como num filme. Tudo se desenrola dentro de um enquadramento constante e estável, interminável panorâmica que visa sempre o horizonte e se vira firme, para um lado e para o outro, segundo o serpente do eixo da via. [...] E nalguma curva, igual a milhares de outras, vais deparar talvez com algum placard de propaganda que te devolve ao tempo. E tudo se enovela e

⁴ *Idem*, p. 45.

⁵ Neste contexto, a cidade enquanto expressão da temporalidade infinita é apenas a cidade histórica. A cidade metropolitana, pelo contrário, é imagem da temporaneidade, que anula a história e vive num presente que recusa tanto o passado como o futuro.

é assim que é fértil: eis a carcaça de um luxo de há décadas, de um buick antigo. De um tempo de agora que é também perdido.⁶

E, permito-me acrescentar, de um tempo perdido que é também de agora. Eis a sucessão intensa de que fala Assunto e que pode ter múltiplas manifestações, mostrando o jogo de tempos heterogêneos, que se confrontam no mesmo espaço, à primeira vista situado fora da história. Com efeito, o narrador-personagem descreve aqui a oscilação entre duas sensações: a primeira, produzida pela vastidão e pela monotonia da paisagem do deserto (“alguma curva, igual a milhares de outras”), é a de se encontrar fora do tempo, entendido como história, e, portanto, dentro do tempo infinito da natureza, que coincide com um espaço também infinito, ainda que só aparentemente – o deserto. A segunda sensação é provocada pela presença inesperada de objectos culturais – um placard, um carro antigo –, que interrompem a *rêverie* do sujeito, trazendo-o de volta para o tempo de agora, mas também, e ao mesmo tempo, para o de ontem. Assim, a evocação proustiana com que termina torna explícita a condição de simultaneidade temporal, isto é, da co-presença de tempos heterogêneos, que aqui se verifica, em acréscimo, numa interessante articulação do tempo (finito) da história com o tempo (infinito) da natureza.⁷

Porém, para além disto tudo, há uma questão que o texto deixa implícita, mas que é de todo secundária: a irrupção da história na paisagem, que arranca violentamente o sujeito da imersão no tempo infinito da natureza, é tão necessária como inevitável. A experiência estética da paisagem, entendida como momento em que o homem “saboreia” o infinito, não pode ser duradoura, porque a história também actua nela. É por isso que, ainda no princípio do romance, o narrador

⁶ Ruy Duarte de Carvalho, *As Paisagens Propícias* (Lisboa: Cotovia, 2005), pp. 118-119.

⁷ Neste importante detalhe assenta o interesse deste trecho, o qual reflecte um problema que atravessa todo o livro e, de uma forma geral, toda a obra de Ruy Duarte de Carvalho, a saber, o da problematização do presente à luz do passado, tendo em conta que o presente nunca é uno e muito menos o é o passado, pois há vários tempos a conviverem. Por exemplo, o tempo de quem vive na cidade de Luanda não é o mesmo de quem vive no deserto; o tempo colonial também não foi o mesmo para todos, e muito menos o pré-colonial (designação, aliás, bastante discutível).

diz ter “decid[ido] agir accionado pela sua própria viagem, e a mais de um título. Num tempo pessoal que ele mesmo quer ver marcado por paisagens (em trânsito, portanto, da viagem à paisagem)”.⁸ A passagem da viagem à paisagem acarreta uma mudança de foco, pois distintas são as implicações de cada uma. Se a viagem tem um carácter essencialmente subjectivo, estando o centro da atenção no sujeito mais que naquilo que o rodeia, olhar para a paisagem obriga a olhar para a forma como ela foi e é experienciada e modificada por outros sujeitos, bem como por entidades não humanas (por exemplo, pelos agentes atmosféricos). Logo, desejar que o próprio tempo pessoal seja marcado pela paisagem, antes que pela viagem, implica que o sujeito mergulhe em outros tempos e em outras histórias, numa mudança de perspectivas que faz com que a história pessoal de cada um, ao transitar por determinadas paisagens, se cruze com as histórias daqueles que as atravessaram no passado, e cuja acção terá influenciado, de alguma forma, o nosso olhar sobre elas. É por isso que o narrador se abandona a longas reflexões que abrangem a história, a geologia, a botânica e a antropologia, e que talvez não devam ser encaradas como meras digressões, mas sim como efeitos necessários desse encontro do seu tempo pessoal com os tempos da paisagem.⁹ Por conseguinte, cabe aceitar não a possibilidade, mas antes a inelutabilidade da compenetração de natureza e história, e pensar uma ideia de paisagem a partir desta condição. Contudo, antes de avançar nesta questão, faz falta aprofundar alguns aspectos dessa experiência, cuja compreensão permitirá, seguidamente, retomar com maior consciência estas primeiras sugestões.

Voltemos, então, ao reino mineral. A contemplação das rochas, plasmadas por processos ocorridos ao longo de milhões de anos, é

⁸ *Idem*, p. 13.

⁹ Efectivamente, a digressão e o desvio são motivos recorrentes na obra de Ruy Duarte, tendo uma função, longe de secundária, estruturante. Esse recurso à digressão, que intervém muitas vezes no decorrer das viagens do narrador-personagem, inspirada pelas paisagens que este atravessa, pode-se aproximar ao dos primeiros autores que adoptaram a digressão como elemento fundador dos seus projectos literários, como mostra Helena Buescu, citando Laurence Sterne e Jean-Jacques Rousseau. Cf. Helena Carvalhão Buescu, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação* (Lisboa: Caminho, 1990), p. 185.

a contemplação da encarnação do tempo infinito (temporalidade) na natureza, uma natureza incompreensível e incomensurável – o título do livro publicado um ano depois deste romance, *Desmedida*, é indicativo neste sentido –, apesar das tentativas, por parte dos cientistas, de se atribuir a tudo uma quantidade. Assim, por exemplo, o narrador das *Paisagens Propícias*, que se define “devoto de granitos e erosões”,¹⁰ refere que

[a]qui na área de Outjo, onde estou escrevendo, podemos andar às vezes, depende dos caminhos, sobre pedras que na linguagem dos mestres pertencem a complexos metafóricos de há 1750 milhões de anos. Isso é coisa que não dá para imaginar, é à escala do infinito. E é no entanto matéria palpável, pisável. E é o que me põe assim”.¹¹

O leitor não sabe o que entende o narrador com esta última frase. Não sabe qual sensação lhe terá provocado o “devaneio fundamentado em dados”¹² que habita as suas reflexões. Compreende, no entanto, que esse sentimento é despertado pela consciência da *tangibilidade do infinito* (“matéria palpável, pisável”), isto é, do infinito que se actualiza em algo tão simples e concreto como uma pedra, estando *todo* dentro dela (o infinito não tem partes), sem nela se esgotar.

Importa observar que a experiência estética, nos termos em que é aqui descrita, é uma experiência mediata, sendo possível em virtude da consciência do infinito, cuja ideia ocorre ao sujeito como consequência do seu conhecimento das idades geológicas, inabarcáveis pela mente humana, por ultrapassarem enormemente, ainda que não infinitamente (1750 milhões de anos é muitíssimo, mas é, ainda assim, uma quantidade finita), não só o tempo da existência, como também o tempo histórico. Isto é relevante, porque, como teremos oportunidade de confirmar, o conhecimento científico e, de forma mais geral, a cultura desempenham um papel importante na reflexão de Ruy Duarte sobre a experiência da paisagem, sendo incontornáveis elementos mediadores que a potenciam,

¹⁰ *Idem*, p. 47.

¹¹ *Idem*, p. 46.

¹² *Idem*, p. 47.

pelas sugestões que trazem (por exemplo, no que diz respeito à noção de infinito), sem, por isso, se revelarem o seu motor único.

Para perceber o que está em jogo é necessário explorar as implicações da experiência do infinito através do contacto material com um objecto natural – neste caso, uma pedra. A este propósito, parece-me apropriada a referência à definição de paisagem proposta por Georg Simmel no seu texto seminal “Philosophie der Landschaft”, de 1913, onde o autor considera que a paisagem se forma a partir de um “acto espiritual”, mediante o qual o sujeito recorta, por assim dizer, uma porção da natureza (que, enquanto tal, é caracterizada por totalidade, unidade e continuidade), ao passo que lhe atribui aquela unidade que, em rigor, só à natureza pertence. Através desse acto, que Simmel descreve como “uma intuição fechada em si, sentida como unidade-auto-suficiente, e não obstante entrelaçada em algo que se estende numa amplitude infinitamente maior, infinitamente mais fluente, captada em limites que não existem para o sentimento que debaixo dele habita, em outro estrato, do Uno divino, do Todo natural”,¹³ o sujeito reúne um conjunto de objectos isolados numa nova unidade, a que chamamos, justamente, paisagem.

Nesta visão, a experiência da paisagem consiste num encontro, pelo qual é responsável um sentimento tão peculiar como difícil de definir, a *Stimmung*. Esta seria simultaneamente a disposição da alma que permite a experiência da paisagem e o sentimento que esta suscita no sujeito, causa e efeito da mesma experiência. Algo que não equivale a uma subjectivização da paisagem à moda romântica, mas antes a uma combinação de elementos subjectivos – sentimentos provocados pela paisagem: o infinito – e objectivos – o que a paisagem é *per se*: uma pedra de 1750 milhões de anos. Ora, convém realçar que esta decomposição só pode ser operada em abstracto, no momento em que a experiência estética é (re)pensada – e eventualmente comunicada – *a posteriori*. Quando ela está a acontecer, é de facto impossível distinguir a causa do efeito, as sensações subjectivas do objecto em si, pois isto

¹³ Georg Simmel, “Filosofia da Paisagem”, Adriana Veríssimo Serrão (ed.), *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia* (Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa), p. 43.

tudo constitui o mesmo processo espiritual, cujas partes só em sede analítica podem ser separadas. Esta experiência é, assim, a de uma fruição desinteressada, porque não tem outra finalidade para além do gozo provocado pelo envolvimento na paisagem, mediante a qual a natureza é intuída.

Este parece-me um importante ponto de convergência entre a posição de Simmel e a de Assunto. O filósofo italiano considera, de facto, que esse prazer é causado pelo sentimento vital, pelo qual o homem, na paisagem, goza por se sentir *na* e *da* natureza (parte dela), apercebendo-se da profunda relação entre o tempo individual e o tempo da natureza: “Vita che, nella consapevolezza della propria finitudine, gioisce di sé quasi autocontemplandosi e allietandosi di sé, del proprio sentirsi insieme finita e come infinitizzata dalla festa nella quale il suo semplice *vivere* si solleva all’*essere*”.¹⁴ Este sentimento permitiria, na visão simmeliana, a temporária superação da condição trágica do homem moderno,¹⁵ em virtude da, ainda que momentânea, recuperação da ligação com o infinito da natureza, que experienciamos quando estamos na paisagem. Pois mesmo uma simples pedra, como acabamos de verificar, tem a capacidade de deixar sentir ao sujeito, ainda que por breves instantes, a sensação avassaladora de estar a lidar com algo que o ultrapassa infinitamente.

2. A experiência da paisagem

Mas, então, em que medida é possível pensar a relação entre a experiência da paisagem – tal como Simmel e Assunto a vêem – e o conhecimento científico que, em autores como Euclides da Cunha e Ruy Duarte de Carvalho, se mostra tão determinante? Esta questão interessa-nos aqui porque é à volta dela que se desenvolve a leitura da paisagem que encontramos nas *Paisagens Propícias*. As formas de apreender a paisagem e a influência que nelas exercitam os conhecimentos procedentes do sistema cultural de referência do sujeito são problemas que atravessam todo o livro, inserindo-se numa interrogação mais

¹⁴ *Il Paesaggio e l’Estetica*, cit., p. 35.

¹⁵ “Filosofia da Paisagem”, cit., pp. 43-44.

ampla, claramente devedora da formação e da experiência do autor como etnógrafo e antropólogo, acerca das relações entre conhecimento e vivência, da possibilidade de o sujeito questionar o seu sistema cultural de origem, bem como dos efeitos desse questionamento na experiência da alteridade.

Ronald Hepburn enfrenta este problema interrogando-se sobre o potencial estético do conhecimento e ilustra a sua posição – a da necessidade de rejeitar a “dicotomia entre ‘contemplação estética pura’ e ‘mistura impura de associações’”¹⁶ através de um exemplo que nos lembra muito de perto o da pedra que fez o narrador das *Paisagens Propícias* intuir o infinito:

Suponha-se que estou caminhando sobre uma larga extensão de areia e lama. A qualidade do cenário é talvez a de um vazio selvagem e agradável. Mas suponha-se que eu transporto para o cenário o meu conhecimento de que se trata de uma bacia de marés, estando então maré baixa. Esta compreensão não é esteticamente irrelevante. Vejo-me então a mim mesmo como andando virtualmente naquilo que é, durante meio-dia, leito marinho. O vazio selvagem e agradável poderá ser temperado por uma estranheza perturbadora.¹⁷

Examinemos os factores que compõem esta experiência. Em primeiro lugar, temos o objecto, tal como se oferece, de imediato, aos nossos sentidos: “uma larga extensão de areia e lama”. Em segundo lugar, a sensação que isto produz em nós, a de “um vazio selvagem e agradável”. Por fim, temos uma segunda sensação, ou, se quisermos, uma segunda faceta da primeira, que só experimentaremos caso estejamos na posse de informações acerca da natureza daquele objecto, ou seja, se soubermos o que ele, na realidade, é, e não apenas o que *parece* ser. No entanto, a falta deste conhecimento de maneira alguma impede o acontecimento da experiência estética, pois ela pode ocorrer sempre que o sujeito esteja disponível para isso – sempre que haja encontro entre a nossa *Stimmung* e a da paisagem.

¹⁶ Ronald Hepburn, “A estética contemporânea e o desprezo pelo belo natural”, *Filosofia da Paisagem*, cit., p. 241.

¹⁷ *Idem*, pp. 241-242.

Prosseguindo no seu raciocínio, Hepburn pergunta-se se e em que medida a descoberta da verdade acerca do objecto, ocorrida depois da experiência estética, teria a capacidade de a invalidar ou, pelo menos, de a alterar. A resposta é negativa, pois, ainda que a experiência se baseie na ignorância ou num falso conhecimento acerca do objecto, os desvelamentos posteriores não têm efeitos sobre o que já aconteceu, podendo apenas influenciar as experiências futuras. Porém, o filósofo avança também a hipótese de que existam situações em que uma faculdade prevaleça sobre outra, como quando a contemplação de um determinado objecto (ele dá o exemplo da lua, mas o mesmo poder-se-ia dizer da paisagem) provoca um envolvimento emocional tal que exclui qualquer intervenção das faculdades intelectivas. A conclusão é que “pode haver casos onde eu tenha de escolher entre, por um lado, uma experiência estética disponível apenas se eu inibir a minha apercepção e, por outro lado, uma experiência estética diferente, disponível se eu me aperceber de algo”.¹⁸ Não se discute, portanto, o estatuto estético de uma ou da outra, admitindo-se apenas tratar-se de experiências estéticas diferentes.

À luz destas considerações, podemos agora voltar às *Paisagens Propícias*, onde encontramos uma passagem em que fica bastante evidente esta dinâmica entre apercepção espontânea, enquanto tal indiferente à verdade, e conhecimento objectivo:

Sesfontein é um fim de picada. E era disto que eu vinha à procura. Você tem a sensação de que daí para a frente já não tem mais nada. Chegou aonde tinha que chegar, aonde a vida acabou por lhe levar. Chegas aqui e sabes por ti que não tens mais que andar. É uma desproporcionada placa de chão cercada de cordilheiras por todos os lados e que, das que dão para oeste, que é o que não sabes, só consegues pensar que se alçam a pique sobre o oceano. *Não é verdade, mas ficou-me assim.*¹⁹

¹⁸ *Idem*, p. 253. O conceito de apercepção envolve uma componente perceptiva, por acompanhar e surgir de “percepções nas quais nos detemos e nos demoramos”, e imaginativa (p. 250).

¹⁹ *As Paisagens Propícias*, cit., p. 135, itálico meu.

Para ter a noção da posição da cidade namibiana de Sesfontein em relação ao oceano, é suficiente olhar para um mapa, coisa que o narrador-personagem terá certamente feito antes de lá chegar. Logo, é razoável supor que estivesse na posse desta informação na hora em que deparou com essa “desproporcionada placa de chão”, que, no entanto, lhe deu a sensação de se elevar “a pique sobre o oceano”. Compreende-se, então, o sentido da hipótese de Hepburn, que encara a possibilidade – mas não a necessidade, pois elas podem muito bem conviver e até, como vimos há pouco, coincidir – de uma alternância entre apercepções diferentes, umas provocadas por impressões que investem a esfera dos sentidos e das emoções, outras orientadas pelo conhecimento. Alternância que se pode resolver no prevalecer de umas sobre outras, como acontece neste exemplo, em que o conhecimento da realidade, que, acreditamos, era até anterior à experiência (ele *sabia* onde ficava Sesfontein), não impede o narrador-personagem continuar a experimentar aquela sensação de ter chegado à sua *Finis terrae*.

Como se vê, a riqueza de possibilidades que ocorrem na experiência da paisagem dificultam a tarefa de encontrar uma definição para o próprio conceito de paisagem, frequentemente confuso com os de espaço e de ambiente ou, então, utilizado despropositadamente (paisagem urbana, industrial, da alma, etc.). Vejamos, então, como se debate com este problema o narrador das *Paisagens Propícias*, num capítulo especificamente dedicado ao tema.

3. A paisagem como metáfora: as paisagens culturais

A paisagem não se entrega.
(Bernardo Carvalho, *Mongólia*)

O eixo deste trabalho tem sido a interacção, na experiência da paisagem, de factores culturais e de tendência para a entrega à natureza, na tentativa de perceber qual é o papel de cada um e se e como podem conciliar-se com uma visão da paisagem enquanto sujeito de juízo estético. Ficou claro que tanto pode haver uma relação de alternância como podem ambos intervir na experiência da paisagem, sem que isto coincida com uma diminuição da sua esteticidade. E vimos também que

isto tudo não só é possível como é necessário, porque uma experiência estética pura, fundada apenas na percepção espontânea, pressupõe que o indivíduo seja uma espécie de *tabula rasa*, imune a qualquer configuração cultural, o que é, de facto, impossível.

É a estas conclusões que chega o narrador das *Paisagens Propícias* quando examina o problema, após ter discutido sobre a questão da representação da paisagem na pintura e na fotografia paisagísticas namibianas da época colonial. Estas, de facto, independentemente do seu valor estético, remetem para determinadas concepções típicas da época, que tendiam a exotizar não só a imagem como também a própria paisagem. É por via de processos deste tipo que nascem as paisagens culturais, nas quais, como explica Assunto, a natureza, enquanto paisagem, torna-se forma da história e da cultura, e estas conteúdo daquela,²⁰ numa dinâmica que investe tanto a esfera individual como a mais ampla esfera cultural e histórica: “l’ideale estetico soggettivamente professato [...] porta nelle forme oggettive di quella natura la propria soggettività che è anche cultura, storia: cultura vissuta, storia vissuta”.²¹ Como sair, então, dos condicionamentos que, consciente ou inconscientemente, determinam a nossa experiência da e os nossos juízos sobre a paisagem?

A proposta que encontramos nas *Paisagens Propícias* parece sugerir uma espécie de descentramento do sujeito, em vista a desmontar as representações naturalizadas, isto é, aquelas representações tão profundamente vincadas ao ponto de perderem o seu carácter de, justamente, representação (logo, produto cultural), e serem tomadas por espelho da natureza das coisas:

²⁰ Assunto traz, como exemplo, a história da crítica da paisagem dos Alpes, que se tornaram sujeito de juízo estético e imagem mais perfeita de paisagem sublime. Este acontecimento mostra claramente “il costituirsi a forma per la cultura, del paesaggio, in quanto natura che conserva in sé la storia e la esibisce quasi fosse un proprio contenuto”. Cf. *Il Paesaggio e l’Estetica*, cit., p. 236.

²¹ *Idem*, p. 328.

[T]em de haver um espaço entre o saber acumulado e a percepção espontânea. Posso atravessar tudo isto a pensar, por exemplo, no que SRO,²² por sua vez, há-de pensar disto tudo. Ou em alguém que jamais talvez tivesse dito, nem sequer pensado, o que quer que fosse sobre paisagens e a quem todavia as planuras pusessem a chorar. [...] Pela minha parte debato-me, desde que me conheço – e tenho arriscado insinuar às vezes algum testemunho tangente a isso porque momentos há em que me parece apreender não o mistério no seu lance mas desse lance de mistério alguma espécie de “arrêt sur image”, cristalização virtual (...*uma árvore, no zaire / recorta-se na luz que a tarde inverte e ascende*²³...) – pela minha parte debato-me sempre, pois, com o paradoxo existencial de que um objecto possa existir, e exista, sem que ninguém dê conta dele. O objecto estará lá de qualquer maneira, existirá sem mim.²⁴

A pulsão metafísica implícita nesta forma de apreender a paisagem impõe o recurso à intuição, que será talvez, embora o narrador não o diga nestes termos, poética, por ser a única capaz de

tomar visíveis certas evidências sem lhes buscar explicações porque a elas não colam sequer as especulações dos filósofos, quanto mais as dos cientistas. [...] A paisagem está lá, para dizer que o mundo exterior existe e nos escapará sempre um pouco [...]. Talvez então a paisagem não seja senão a metáfora de uma exterioridade distante e maior, muito maior, que as leis e os livros.²⁵

Esta exterioridade, tão grande ao ponto de não caber nos livros, nem de poder ser explicada pelas leis da ciência, corresponde ao infinito que, como vimos, tanto Simmel como Assunto consideram passível de

²² Trata-se do protagonista do romance, angolano ocidentalizado como o autor, que, devido a várias vicissitudes, viveu muitos anos no deserto, na zona da fronteira entre Angola e Namíbia, adaptando-se a uma cultura totalmente alheia à dele, vivência que terá sem dúvida modificado a sua visão do mundo. É por isso que o narrador o chama em causa, como exemplo de alguém cuja experiência da paisagem seria diferente da dele.

²³ Versos iniciais do poema de Ruy Duarte “Uma árvore no Zaire”, do livro *Das Decisões da Idade* (1972-1974), incluído na colectânea *Lavra. Poesia Reunida*, publicada pela Cotovia em 2005.

²⁴ *As Paisagens Propícias*, cit., pp. 128-129.

²⁵ *Idem*, p. 129.

ser intuído ou, se quisermos, respirado na paisagem (v. *supra*, p.6). E também os dois filósofos apelam à extraordinária capacidade do poeta e do artista – mesmo *lato sensu*: as próprias meditações filosóficas de ambos os autores demonstram que a sensibilidade poética pode exprimir-se também na filosofia – para penetrar em profundidade nesta experiência excepcional – que é tal por exceder as capacidades de compreensão do homem, não podendo, por isso, ser comunicada na sua inteireza – e, depois, oferecê-la aos homens.²⁶

Percebe-se, assim, a variedade de caminhos abertos pela paisagem, na qual natureza, cultura e história se interseccionam, levando o sujeito a reflectir sobre a sua relação com o mundo, no tempo e no espaço em que lhe é dado viver. Na paisagem, o homem experimenta uma relação ambivalente com a natureza, por um lado, sentindo-se parte dela e, por outro lado, reconhecendo a sua estranheza e a sua incomensurabilidade. Daí a rejeição de uma atitude hermenéutica, que toma a paisagem como texto suscetível de ser lido e interpretado em profundidade. A paisagem pode e deve ser conhecida, mas sem a pretensão de penetrar no segredo dela, pois este é inacessível ao ser humano. Há algo nela que nenhuma ciência poderá algum dia captar na sua totalidade, e esta consciência constitui o grande legado da experiência estética que o homem vive nela.

Porém, quem tem acesso a este tipo de experiência? A questão é complexa, pois é evidente, como observa o narrador-personagem, que “a gente só [sabe], admit[e] ou intu[i] coisas destas porque a própria capacidade de percepção que ao fim e ao cabo cabe a cada um talvez não possa [...] deixar de ser um indisfarçável palimpsesto”.²⁷ Esta observação obriga-nos a tomar consciência da impossibilidade de

²⁶ Assim, por exemplo, Simmel considera que “[o]nde vemos de facto paisagem e não já uma soma de objectos naturais isolados, temos uma obra de arte *in statu nascendi*” (“Filosofia da Paisagem”, cit., p. 47). Enquanto Assunto, que ao longo de todo o seu estudo vai buscar numerosas sugestões à poesia e à literatura de viagem, numa passagem crucial em que discute a relação entre cidade e paisagem, utiliza a ode *Heidelberg*, de Hölderlin, para sustentar a sua argumentação, uma vez que “[s]olo i poeti sono capaci di restituire a tutti gli uomini il senso profondo di questa esperienza della città temporale” (*Il Paesaggio e l’Estetica*, cit., p. 66).

²⁷ *As Paisagens Propícias*, cit., pp. 129-130.

adoptar uma teoria e um ponto de vista como universais: assim, uma teoria da paisagem fundamentada no recurso à intuição como chave de acesso a um sentido outro não seria certamente pensável em sistemas culturais alheios à metafísica que essa pressupõe. Por outro lado, fica claro que a pergunta que orientou a nossa indagação – como sair dos condicionamentos culturais que determinam a nossa experiência da paisagem? – é uma falsa pergunta, porquanto esses condicionamentos não actuam apenas no plano dos conteúdos (nesse caso seria possível contrastá-los e até rasurá-los), mas, o que é mais importante, no que diz respeito às formas de vivermos e pensarmos a paisagem, tal como qualquer outro objecto. A percepção, de facto, como bem mostra Helena Buescu, tem um carácter activo, operando uma selecção, organização e recomposição dos elementos percebidos, num movimento que combina a experiência presente com a memória e a imaginação, e isto faz com que a percepção se torne produtora de sentido, a ser veiculado, no caso de um texto literário, através da descrição.²⁸

Posto isto, vejamos como interagem os vários elementos indicados – percepção, conhecimento e intuição – na continuação do excerto do romance de que nos estamos a ocupar. O narrador considera que “[t]odas as paisagens tenderão sempre a ser paisagens vazias [...] desde que o observador não esteja na posse de conteúdos que as convertam não numa soma de dados, mas numa metáfora” – da exterioridade, acrescento eu, ou, dito por outras palavras, do infinito. E prossegue:

Tem que haver alguma espécie de intimidade com as substâncias delas. As paisagens que dariam acesso a tudo o que cada um poderá ter a descobrir dentro de si mesmo, assim, seriam aquelas que o sujeito conhece por ter de alguma maneira experimentado nelas [...] sentimentos, seus e alheios, de grande intensidade. Nas paisagens que se reconhecem estará até, e às vezes sobretudo, o que delas, e sobre elas, e a partir delas, se pensou antes das viagens.²⁹

Esta posição deve ser enquadrada no contexto em que o autor vive, pensa e escreve, e sobretudo no do livro. Já referi a questão da pintura

²⁸ *Incidências do olhar*, cit., pp. 211 e 226-227.

²⁹ *Idem*, pp. 130-131.

e da fotografia paisagísticas namibianas, herdeiras de uma tradição que institucionalizou aquelas paisagens, enfatizando determinados aspectos delas e encaixando-as, assim, em certas categorias estéticas. A que prevalece na visão institucionalizada do deserto é provavelmente a do sublime selvagem, vazio e solitário, a de um território inóspito e privo de vida. A posição de Ruy Duarte de Carvalho, então, é a de que, para ter uma experiência autêntica de uma paisagem como essa, sendo de facto impossível eliminar com um simples acto de vontade as visões convencionais que cada um, mesmo sem saber, traz consigo, será preciso conhecer em profundidade aquela paisagem – por exemplo, através de leituras que nos levarão à surpreendente descoberta de que aquelas paisagens que tenderíamos a considerar despovoadas “correspondem afinal a um espaço febril, animado, fervilhante de vida. Há insectos por aí a bolinar por toda a parte, até mesmo na mais mineral das plantas”, bem como assentamentos de homens, com água e animais.³⁰ A maravilha e a emoção que a consciência de tudo isto poderia provocar no sujeito, influenciando o seu juízo estético, serão as mesmas das de quem, voltando a um dos exemplos que dei no início deste trabalho, intui o infinito no momento em que pisa uma pedra, cuja idade sabe ser de 1750 milhões de anos.

Chegados a este ponto, não será difícil compreender as razões por que o autor considera que apenas a partir de uma experiência do tipo que acabo de descrever será possível atribuir um sentido a um determinado espaço, convertendo-o, assim, em paisagem. Este sentido coincide, parece-me, com aquela que alguns autores definem a identidade estética de um lugar. Paolo D’Angelo, por exemplo, afirma que “à identidade estética da paisagem pertencem sempre, constitutivamente, a natureza e a história, cada uma num nexu inseparável da outra” e disto consegue que “só pode verdadeiramente apreciá-la e tutelá-la quem souber colher em conjunto estes dois elementos”.³¹ Por sua vez, Luisa Bonesio,

³⁰ *Ibidem.*

³¹ Paolo D’Angelo, “Os limites das actuais teorias da paisagem e a paisagem como identidade estética dos lugares”, *Filosofia da Paisagem*, cit., pp. 436 e 438.

estudiosa ligada ao movimento da geofilosofia,³² coloca o problema desta forma:

Se invece l'identità del paesaggio è pensata come quella realizzata dalla continuità coerente di atti territorializzanti, espressione armonica del peculiare stile di insediamento (e dunque di interazione con la natura) di una cultura (non necessariamente autoctona!), anche la qualità estetica non potrà essere scissa, come un'efflorescenza senza radici, dall'identità culturale.³³

A identidade de uma paisagem depende, em suma, da interação entre a natureza e as pessoas que habitam um determinado território, que o modelam e olham para ele de forma cultural e historicamente condicionada. Assim, parafraseando o narrador das *Paisagens Propícias*, poderá transformar a paisagem em metáfora quem tenha conhecimentos e vivências que lhe permitam estabelecer uma relação íntima com ela, a qual lhe faça experimentar sentimentos de grande intensidade, num pensamento em que a contemplação da paisagem, que é também carnal e emocional, saiba sapientemente fundar-se num conhecimento profundo dos lugares – e vice-versa.

E é com esta sugestão, que me traz de volta ao pensamento inspirador de Rosario Assunto, que gostaria de concluir a minha análise. Pois, se é verdade, como vários autores se empenharam em demonstrar, que a cultura e a história desempenham um papel crucial na experiência da paisagem, por um lado por se encarnarem nela e por outro por serem o palimpsesto que condiciona o nosso olhar e o nosso juízo, também é verdade que, em última análise, todos os autores aqui citados concordam em apontarem para a emoção e o sentimento – a

³² Como a palavra sugere, a geofilosofia é uma filosofia da Terra, ou seja, um pensamento que surge a partir da tomada de consciência da condição do homem enquanto habitante da Terra. Trata-se de uma perspectiva com evidentes implicações políticas, que promove um repensamento radical dos nossos estilos de vida e da nossa forma de nos relacionarmos, como sujeitos e como comunidades, com as paisagens que habitamos.

³³ Luisa Bonesio, *I limiti del paesaggio: relazione alla giornata dallo stesso titolo*, Monte S. Salvatore (Ticino), 2003, disponível em www.geofilosofia.it (consultado a 29 de Junho de 2013).

Stimmung simmeliana – como os factores sem os quais essa experiência não pode, de facto, acontecer. Porque é certo que o valor da paisagem, que escapa à atitude dominadora e utilitária da ciência e da técnica contemporâneas³⁴, não pode deixar de ser um “valore la cui presenza (o la cui assenza) è accertabile solo emozionalmente, nel sentimento di piacere (o di dispiacere) che il trovarci in esso ci fa provare”.³⁵

³⁴ Esta faceta da contemporaneidade foi revelada, já na metade do século XIX, por um pensador agudo e original como Henry Thoreau, que, no seu conhecido livro *Walden*, observa que a forma predominante de os homens se relacionarem com a natureza é a da propriedade, de maneira que os homens se interessam por ela apenas na medida em que lhes pode trazer recursos traduzíveis em lucros. “By avarice and selfishness, and a grovelling habit, from which none of us is free, of regarding the soil as a property, or the means of acquiring property chiefly, the landscape is deformed, husbandry is degraded with us, and the farmer leads the meanest of lives. He knows Nature but as a robber”. Para sair desta situação, continua o autor, ocorreria deixar de considerar a terra apenas uma superfície cultivável, e isso implicaria abandonar a nossa visão antropocêntrica, lembrando que o sol olha da mesma forma para os nossos campos e para as planícies e as florestas: “[i]n his view earth is all equally cultivated like a garden”. Cf. Henry Thoreau, *Walden and Civil Disobedience* (Boston: Houghton Mifflin, 1960), pp. 114-115.

³⁵ *Il Paesaggio e l'Estetica*, p. 37.